



La sculpture du Val de Loire au XVe siècle : une école introuvable ?

Jean-Marie Guillouet

► To cite this version:

Jean-Marie Guillouet. La sculpture du Val de Loire au XVe siècle : une école introuvable ?. 303 : arts, recherches et créations, 2003, 75, pp.250-259. halshs-00564926

HAL Id: halshs-00564926

<https://shs.hal.science/halshs-00564926>

Submitted on 10 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« La sculpture du Val de Loire au XVe siècle : une école introuvable ? », 303

Depuis les dernières décennies du XIXe siècle et le début du siècle suivant, l'idée de l'existence d'une école ligérienne de sculpture, constitutive d'un art du Val de Loire au XVe siècle, s'est progressivement érigée en vérité historique incontestable. Le désintérêt certain de la recherche pour l'étude du patrimoine sculpté de la fin du Moyen Âge explique que cette vision ne fut jamais véritablement remise en cause et qu'aujourd'hui encore les descriptifs « art du Val de Loire » ou « école de la Loire » fleurissent sur les cartels de nombreux musées. A la lumière des avancées effectuées dans le domaine des études médiévales, une réévaluation de ces questions s'impose afin de pouvoir proposer un panorama renouvelé de la production sculptée ligérienne au XVe siècle.

Qu'en est-il donc véritablement de cette « école de la Loire » qui, du début du XVe siècle au premières décennies du XVIe siècle, se diffusa – dit-on – le long des rives du fleuve et les régions alentours pour produire, à son apogée, ces chefs d'œuvres de l'art français que sont le tombeau des Carmes de Nantes ou la Vierge de l'Olivet ? Les termes d'« art ligérien », de « détente » ou, mieux, d'« art ligérien de la détente » qualifient fréquemment cette production mais concourent en définitive à obscurcir les termes du débat. La mesure des gestes, l'élégance des proportions, le raffinement des attitudes ou la douceur des formes ont été le plus souvent évoqués pour parler de cette sculpture sans qu'une véritable cohérence stylistique soit mise en évidence et autorise à parler d'école. Le caractère très vague, sinon volontairement évasif, de ces critères permet en effet d'incrémenter aisément le corpus des œuvres sensées en relever.

Il ne saurait être question de reprendre ici une à une toutes les discussions particulières que ce problème suscite. L'on tentera plutôt de souligner d'abord le poids des enjeux historiographiques d'un débat ancré, à ses origines, dans un contexte scientifique et idéologique tout à fait particulier. Mais ce travail de déconstruction ne saurait constituer l'horizon des études sur la sculpture dans la vallée de la Loire à la fin du Moyen Âge. S'il semble bien difficile d'apporter pour l'instant les preuves de l'existence d'une véritable école ligérienne de sculpture au XVe siècle, le fleuve paraît pourtant avoir joué un rôle primordial dans la circulation des artistes d'un milieu curial à l'autre et dans la structure de la commande artistique princière entre la mort de Jean de Berry et les débuts du chantier de Fontainebleau.

Pour bien comprendre les raisons du succès de ces formules d'« école ligérienne » ou d'« art de la détente », il convient d'abord de revenir à Paul Vitry et à sa thèse magistrale qu'il consacra, en 1901, à *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Alors que la fin du XIXe siècle et le début du siècle suivant voyaient fleurir les grandes synthèses historiques et régionales, la critique admira chez Vitry, outre l'ambition de son projet, l'ampleur de son érudition et de sa culture qu'elle ne se fit pas faute de souligner. Les résumés analytiques succédant aux dithyrambes plus ou moins mondaines installèrent rapidement l'ouvrage parmi ceux que devait alors compter toute bibliothèque d'érudit et confortèrent le prestige de son auteur. Pourtant, dans sa structure même comme dans bien de ses développements, Paul Vitry paraît largement tourné vers l'un de ses prédécesseurs les plus illustres, Louis Courajod. Il est en effet assez sensible que Vitry écrivit une partie de son texte pour ainsi dire à livre ouvert face aux fameuses leçons de l'école du Louvre, données par son prédécesseur à la conservation des sculptures¹. Il ne tarde d'ailleurs pas à faire mention des analyses de celui qui fut le condisciple de son maître, Henri Lemonnier, à l'Ecole des Chartes. Depuis 1887, Louis Courajod avait été chargé, à l'Ecole du Louvre, du premier cours d'histoire de la sculpture du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Durant la troisième et dernière année de ce cycle (1889-1890), Henri Lemonnier donnait, lui, son premier cours d'histoire, à la Sorbonne de Lavis, sur l'histoire de la France et de l'Italie à la Renaissance (sa leçon inaugurale de 1889 était intitulée *Les origines des Temps modernes et la Renaissance*²). La problématique du statut de la Renaissance française et ses avant-courriers à l'époque médiévale paraît donc avoir marqué les années de formation de Paul Vitry.

La position développée par Courajod depuis 1887 avait le mérite de la clarté. Face à l'école italienne de sculpture du quattrocento, que le XIXe siècle avait contribué à faire découvrir et admirer, il fallait que la France pût s'enorgueillir d'avoir accueilli sur son sol des artistes pouvant supporter la comparaison. Mieux, chez Courajod, la volonté d'opposer à la Renaissance italienne l'existence d'une grande école française de sculpture le conduisit à valoriser – à surestimer en définitive – l'importance de l'école bourguignonne dont il fit le vecteur d'un « deuxième baptême flamand subi par tout l'art français³ ». Parallèlement, et non sans contradiction, il s'essaya à démontrer les origines gothiques et septentrionales de l'œuvre de la Renaissance qu'il faisait commencer avec l'abandon du style « vieilli » du XIIIe siècle⁴. Cette opposition Nord/Sud n'était pas, chez Courajod, dénuée de relents nationalistes voire racistes à l'égard des expressions de la latinité méridionale, comme le remarque justement

Eric Michaud⁵. C'est en effet bien par l'emploi du terme de « franco-flamand » que Courajod appuie l'élargissement de ses conceptions à toute l'histoire de l'art français : « [...] gloire à ces Franco-Flamands du XIXe siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance ! Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale ; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation ».

C'est dans ce contexte historiographique que Paul Vitry s'attacha à retracer la vie et la carrière de Michel Colombe. Son ambition, manifestée dès l'introduction, était de préparer l'émergence de cette grande figure de l'art français et de cette « école de la Loire », qui trouvait selon lui sa « pleine floraison » entre 1480 et 1512, au sein d'un milieu et d'une culture artistique propres, étrangers pour une grande part au duché bourguignon. Cherchant donc à faire sortir l'étude de la sculpture française de la fin du Moyen Âge du face-à-face avec la Renaissance italienne dans lequel l'avait engagée Louis Courajod, Paul Vitry renvoie le plus souvent dos à dos ceux de ces prédécesseurs qu'il appelait les « nationalistes » (les défenseurs d'une Renaissance française dont Léon Palustre ou Marius Vachon) et les « partisans de la thèse italianisante ». Dès lors, la valorisation d'une école ligérienne de sculpture répondait à la nécessité dans laquelle se trouvait Vitry de préparer l'apparition de l'œuvre de Colombe et d'en amoindrir le caractère quelque peu démiurgique. L'entreprise eut le succès historiographique que l'on sait et, rapidement, les concepts d'art de la Loire ou de détente, déjà introduits par Courajod, furent repris et intégrés dans le vocabulaire courant des études sur la sculpture du XVe siècle.

Le cadre géographique, pourtant, dans lequel devait s'inscrire cette école paraît bien malléable et permet d'étendre bien loin les surgeons de cette école de la Loire. Le bassin hydrographique du fleuve (englobant la Vendée, le Maine, la Touraine, le Poitou, la Marche et le nord du Limousin, le Sancerrois, le Berry, la Brenne, la Combrailles, le Bourbonnais, la Limagne, le Morvan, le Beaujolais, le Forey, le nord de l'Auvergne et le Velay⁶) doit-il être dès lors superposé à la carte de la diffusion des formes élégantes, calmes et détendues dans la sculpture ? Même le bassin versant de la Loire, dont la cohésion n'apparaît pas évidente aux géographes eux-mêmes, présente un grand morcellement de provinces, de milieux, de systèmes agricoles et sociaux. Ceci est utile pour comprendre les enjeux historiographiques de l'étude de la sculpture du XVe siècle dans la mesure où la tradition géographique française depuis Vidal de la Blache (1845-1918), qui tendait à isoler les régions par des découpages géographiques (*Val de Loire*, *Haut Jura*, *marais poitevin*...), a alimenté « le débat durable sur le déterminisme qui régissait les rapports entre phénomènes naturels et sociaux⁷ ».

Car c'est bien dans ces termes que se présente, à ses origines, le débat sur la sculpture du Val de Loire. Courajod (1841-1896), en homme de son temps, peut ainsi introduire ses analyses en écrivant que « la nature, par les lignes de ses reliefs, par son expression pittoresque, plastique, par ses suggestions morales, est une conseillère infatigable et invinciblement persuasive [...] »⁸. Du paysage au style, de la géographie à la sculpture, les passages sont alors établis qui transforment un simple rapprochement oratoire en relation de causalité. Cette tendance parcourt toute l'histoire des études sur l'art du val de Loire comme en témoigne le texte d'un catalogue relativement récent : « Elégance et distinction, grâce et douceur, harmonie fine et spiritualité, telles sont les caractéristiques de cet art qui, de l'Océan aux confins du Massif Central et rayonnant sur les provinces voisines, donnèrent à l'art français cette harmonie délicate et subtile, *que peuvent expliquer et les paysages et la sensibilité ligérienne* »⁹. Ce mythe littéraire d'un jardin de France aux verts vallons adoucis entourant les méandres paresseux du fleuve et que hante, de Bourges à Tours, le souvenir de quelques rois égarés a participé à accréditer ces lectures topographico-stylistiques. L'art du val de Loire est pris, on le voit, dans un réseau de représentations culturelles et historiques constitutives d'un sentiment national diffus qui contribuent à expliquer le succès de la formule.

S'il paraît donc difficile, en l'état de la recherche, d'apporter les preuves de l'existence effective d'une école ligérienne de sculpture constituée comme telle au XVe siècle (les premières décennies du XVIe siècle montrant peut-être une homogénéité stylistique plus marquée), il convient cependant d'insister sur le rôle central joué par le fleuve dans la diffusion des formes, des thèmes et des personnels artistiques et dans le maintien de la commande princière entre la mort de Jean de Berry et les débuts du chantier de Fontainebleau. A partir de 1416/1420 en effet, la France connaît une situation inédite dans son histoire et l'histoire de ses crises. La dispersion des ateliers de Jean de Berry, le traité de Troyes, la double monarchie et l'abandon de Paris marquèrent le déplacement du centre de gravité de la création. Le nomadisme de la cour royale ainsi que la disparition ou la migration des réseaux traditionnels de la commande conduisirent à une réorganisation de la géographie artistique du royaume qui se structura dès lors, et pour plusieurs décennies, autour de la vallée de la Loire (prise dans son sens historique et géographique large).

Une des premières manifestations de cette redistribution de la carte de la création durant cette période de crise est l'émergence et l'affirmation d'une sculpture funéraire de qualité dans le Maine, dès le début du XVe siècle. Trop peu souvent évoqués, les tombeaux de Guy X

de Laval († 1347) à Vitré, les labbes de Béatrice de Bretagne († 1384) et de Roberte d'Usages († 1403) ou la stèle funéraire de Guy de Laval-Loué († 1430) et Marguerite de La Macheferrière († 1419) pour l'abbaye de Clermont à Olivet (Mayenne, conservés aujourd'hui à Laval) apparaissent pourtant comme des œuvres importantes, sans antécédent immédiat dans la production locale. Jean-Yves Copy relie l'exécution de ces tombeaux à la décentralisation des ateliers de Charles VI et y reconnaît un écho des grands chantiers de Charles V pour Vincennes et de Jean de Berry à Bourges ou Poitiers. Les créateurs de ces sculptures sont, pour l'auteur, des représentants de l'art royal issus de la migration des ateliers de Charles VI dont le travail constitue les « prémices de l'art ligérien de la détente illustré par les œuvres de Michel Colombe¹⁰ ». En recrutant ces artistes, les Laval tentèrent peut-être de se substituer au mécénat léthargique du comte du Maine et d'affirmer leurs ambitions. Pourtant, cette « révolution artistique » eut un faible impact en Haute-Bretagne et ne donna pas lieu à la constitution d'un foyer créatif durable, en raison surtout des vicissitudes du temps (à partir de 1418, l'occupation anglaise de Montsûrs et Laval contribua à désorganiser l'approvisionnement de pierre).

Si donc la guerre paraît avoir été responsable de la faible influence directe exercée par ces tombeaux, ceux-ci doivent être reliés à l'un des rares chantiers d'envergure de la région : la reconstruction du transept de la cathédrale Saint-Julien du Mans. Le chœur de la cathédrale du Mans, reconstruit à l'époque gothique et terminé en 1254, formait un contraste frappant avec l'ancien transept de l'édifice, remanié au XIIe siècle. Le bras sud de ce transept fut donc reconstruit avant la fin du XIVe siècle. Par la suite, les chanoines de Saint-Julien entamèrent la construction au nord¹¹. Ces travaux reçurent – le fait est notable – un très large soutien financier de la part de Charles VI depuis le jour fatal de sa crise de folie d'août 1392 sur la route de Bretagne et son retour piteux au Mans où il fut confié à saint Julien. Ce chantier du bras nord du transept joua, pour Jean-Yves Copy, un rôle essentiel dans la constitution d'un foyer artistique dans la région par l'attrait qu'il suscita auprès des artistes issus de l'entourage royal.

La sculpture monumentale n'est malheureusement pas très bien représentée dans le transept nord du Mans et les études manquent encore sur ce point pour pouvoir accréditer l'hypothèse mais il est frappant de constater la convergence d'indices forts allant dans ce sens. Au Mans, en effet, le second maître d'œuvre des travaux du transept est Jean de Dammartin. Celui-ci avait remplacé Nicolas de l'Ecluse à la tête du chantier en janvier 1420, en raison de graves troubles survenus dans les maçonneries. Sous sa direction, les travaux progressèrent rapidement et le chantier toucha bientôt à sa fin¹². Or, ce Jean de Dammartin, originaire de

Jargeau, au diocèse d'Orléans, est bien connu pour être le fils de Drouet de Dammartin, le décorateur du Louvre puis maître des œuvres de Jean de Berry et Philippe le Hardi¹³. La présence de Jean de Dammartin au Mans, entre 1420 et 1430 approximativement, si elle ne constitue pas la preuve d'une décentralisation des ateliers de Charles VI ou de Jean de Berry, paraît pourtant répondre aux analyses de Jean-Yves Copy au sujet des tombeaux des Laval.

La carrière postérieure de Jean de Dammartin illustre d'ailleurs bien le tropisme exercé par la vallée de la Loire dans ce premier tiers du XVe siècle. C'est en effet à la tête des travaux de Tours qu'il apparaît ensuite, à partir de 1427. L'incendie causé par la foudre qui toucha le clocher nord de la cathédrale tourangelles dans la nuit du 25 mai 1425 avait conduit les chanoines à décider la reconstruction de la façade qu'il fallait, de toute manière, harmoniser avec la nef gothique et dont les travaux débutèrent après la pose de la charpente en 1431¹⁴. Malheureusement, la disparition complète de la statuaire de cette façade interdit aujourd'hui toute comparaison et ne permet pas de juger de la provenance des sculpteurs oeuvrant pour Dammartin. Ces pertes sont d'autant plus dommageables que l'ample programme sculpté des portails fut réalisé en plusieurs campagnes (portail central commencé avant 1441 ; portails sud et nord dans la décennie 1470 et soubassement et certaines statues d'ébrasements à partir de 1484 jusqu'en 1490¹⁵) et aurait permis d'éclairer l'histoire de la sculpture tourangelles au XVe siècle avant l'installation de Michel Colombe dans la ville.

La recherche sur la sculpture du XVe siècle se heurte en effet précisément au problème de la non-coïncidence des sources avec les œuvres conservées. Si l'on connaît bien quelques noms de sculpteurs tourangeaux aux XVe et XVIe siècles, il n'a pour l'instant pas été possible d'établir de liens entre ces patronymes et les rares vestiges sculptés de la ville ou des environs. La dynastie d'« ymagiers » des François, présente dans les registres de la confrérie Saint-Gatien depuis 1396 jusqu'à 1631¹⁶, a fourni par exemple un fort contingent d'artistes dont la production nous échappe entièrement. Tout au plus sait-on que l'un d'eux, Jacquet François, réalisa en 1478 pour le roi « une ymaige *de boys* [nous soulignons] de monseigneur saint Martin à cheval et le povre, qu'il a fait livré par l'ordonnance dudit seigneur, durant le mois de mars, oudit an, pour mettre en la chapelle du Plessis du Parc¹⁷ ». Cette seule mention n'autorise à formuler aucune conclusion sur l'œuvre aujourd'hui disparue mais permet d'évoquer la statuaire en bois dont la diffusion en Touraine semble avoir été notable.

Les panneaux du Rouziers du Louvre, dont nous ignorons la provenance exacte, le très beau saint Jean dit de Baugerais, qui figurait au XIXe siècle, avec une statue de la Vierge (aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York), dans l'église Saint-Barthélemy de Loché-sur-Indrois (Indre-et-Loire), également conservé au Louvre, la Vierge de douleurs de

Beaulieu-lès-Loches ou celle signalée par Vitry dans les collection du musée de la société archéologique de Touraine¹⁸ témoignent de la grande qualité de cette production. Le musée Dobrée à Nantes possède un panneau orné d'une tête de Christ ayant peut-être servi de porte de tabernacle ou d'armoire à reliques dans l'église Saint-Nicolas qui pourrait également relever de ce corpus¹⁹. Par ailleurs, les saints Côme et Damien, les anges du tombeau de Jeanne de Montjean à Bueil (vers 1450-1456), conservés au musée archéologique de Tours, la Vierge de Pitié et le saint Jean-Baptiste de l'église d'Autrèche (provenant de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches²⁰) ou, plus tard, la sainte Madeleine de l'église de Limeray attestent également de l'existence d'une production sur pierre de qualité en Touraine avant les dernières années du XVe siècle.

L'affinité de certaines de ces sculptures avec l'art de Jean Fouquet a déjà été relevée²¹. Les liens que l'œuvre de l'illustre peintre entretient avec le milieu artistique de son temps sont en effet nombreux et variés. L'on ne citera ici que deux enluminures des *Antiquités Judaïques* représentant la construction du Temple de Jérusalem par Salomon puis sa destruction par les troupes de Nabuchodonosor²². Pour figurer le Temple dans ces deux illustrations, l'artiste s'inspire assez fidèlement des dispositions du portail central de Saint-Gatien de Tours, alors en cours de construction, et témoigne ainsi de son intérêt pour l'activité édilitaire contemporaine. Mais la structure très particulière de l'édifice représenté, avec ses trois portails occidentaux auxquels s'ajoutent deux portails latéraux, en retour d'équerre dans la première travée, est directement issue d'une autre grande entreprise architecturale qui fut l'un des principaux chantier de sculpture en France du Nord au XVe siècle : la façade de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes.

Initiés en 1434 sous l'impulsion des ducs de Bretagne, les travaux de reconstruction de la cathédrale nantaise constituèrent un foyer d'activité artistique dont le rayonnement s'étendit fort loin dans le second tiers du XVe siècle. L'ampleur inégalée au XVe siècle d'un programme englobant les voussures de cinq portails et les quelques 150 scènes d'un cycle de la genèse qui serpentait dans le soubassement de l'édifice, justifiait l'intervention d'un personnel nombreux et de personnalités prestigieuses. Il est possible d'isoler dans ces voussures le travail de plusieurs ateliers aux sensibilités parfois proches mais de niveaux inégaux. Parmi ceux-ci, un atelier principal se distingue assez nettement qui est l'auteur d'une partie des scènes du portail Saint-Paul et de presque toutes les voussures du portail central. La prééminence de ces artistes dans la loge des sculpteurs explique l'importance matérielle et hiérarchique des scènes qui leur furent confiées. La très grande qualité du travail de cet atelier principal, au sein duquel peuvent se distinguer deux mains, justifie une telle position. Les

groupes qui lui sont imputables montrent en effet une très grande science de l'espace qui est désormais cohérent et parcourable (au détriment parfois de la lisibilité depuis le sol) ainsi qu'une excellente maîtrise des moyens expressifs et décoratifs de la sculpture. Ces qualités éminentes sont tout à fait évidentes dans certaines de ces scènes comme dans le groupe VIN2 du portail Saint-Paul, représentant peut-être la prophétie d'Agabus. Les trois personnages qui occupent l'espace de manière tout à fait logique sont revêtus d'amples vêtements aux replis souples et lourds dont l'artiste s'est plu à accentuer le caractère ornemental. Le groupe VMN1 des voussures du portail central, représentant la résurrection des morts, montre une maîtrise similaire du ciseau dans le rendu des tissus et doit être rattaché à l'activité de cet atelier principal.

L'anonymat des auteurs des portails de Nantes n'autorise pas à apporter de conclusions définitives sur leurs origines ou leur formation. S'il est possible que Raoul François, mentionné à Nantes en 1457 comme « *yconomus* », puisse avoir appartenu à la dynastie de sculpteurs tourangeaux, la provenance des artistes de Saint-Pierre reste, pour une large part, l'objet de spéculations. Cependant, la géographie du recrutement des maîtres de l'œuvre tend à établir des liens avec la vallée de la Loire et les pays de l'amont. En premier lieu, Guillaume de Dammartin qui fut le premier maître d'œuvre, doit, selon toute vraisemblance, être rattaché à l'illustre famille d'architectes et de sculpteurs dont est issu Jean de Dammartin et dont il est possible de suivre l'activité à Paris puis en Berry et en Bourgogne de la fin du XIVe siècle au début du XV siècle. En second lieu, Mathurin Rodier, qui lui succéda avant 1444, avait été maçon sur le chantier de Saint-Gatien dès 1431-1432, contribuant peut-être à expliquer la présence à Nantes de sculpteurs provenant du chantier métropolitain et ayant migrés avec le maître d'œuvre.

Entre le Pays nantais et la Touraine, l'Anjou ne présente que de rares vestiges isolés permettant mal d'apprécier la réalité de la production sculptée de la région, tels le saint Cyr enfant de Jarzé, la sainte Catherine de la chapelle du bras méridional du transept de l'abbaye de Cunault, le groupe de Pitié situé à l'entrée nord du déambulatoire de cette même abbaye ou celui de la crypte du Ronceray. La perte de grands ensembles comme le tombeau de René à la cathédrale d'Angers ou de réalisations plus modestes comme le groupe du *Domine Quo Vadis ?* de Saint-Pierre de Saumur et, plus généralement, la disparition de l'œuvre de Jean et Pons Poncet constituent à ce titre des pertes d'autant plus regrettables que l'on sait que Pons Poncet effectua un séjour à Nantes en 1459, alors qu'il était en délicatesse avec l'administration du roi René²³. En outre, l'influence possible de Jacques Morel sur la sculpture angevine reste encore l'objet de débats historiques et stylistiques que ne peut venir

arbitrer aucune étude monographique approfondie sur la manière et la carrière de l'auteur des tombeaux de Souvigny qui fut, depuis l'étude de Natalis Rondot²⁴, l'objet d'appréciations divergentes, voire contradictoires.

Plus en amont dans la Loire moyenne, l'ensemble monumental de la Sainte-Chapelle de Châteaudun, réalisé pour Jean, bâtard d'Orléans, comte de Dunois et de Longueville, vers 1460-1464 selon Monique Châtenet²⁵, s'intègre assez mal à cette vision d'un art ligérien caractérisé par la douceur des formes et le calme des drapés. Cette statuaire a été récemment comparé à la sculpture du Brabant septentrional ou de la région d'Utrecht et, notamment, à une Vierge à l'Enfant en chêne, possiblement de Jan Nude et conservée au musée du Louvre²⁶. Ce rapprochement n'emporte cependant pas l'adhésion en dépit de certaines similitudes dans le traitement des visages et l'élongation du canon. Quoi qu'il en soit de leurs sources d'inspiration, les saints de Châteaudun ne paraissent pas devoir s'inscrire parfaitement dans le paysage stylistique de cet art du Val de Loire. Ils témoignent bien néanmoins du recentrage de la commande artistique le long du cours du fleuve au XVe siècle. La célèbre tête dite de saint Maurice du Musée Historique d'Orléans (provenant de l'église Saint-Eloi-saint-Maurice) constitue un autre jalon possible de cette production orléanaise mais reste difficilement analysable en raison de son état très fragmentaire.

La sculpture Bourbonnaise présente peut-être plus de cohérence. Cette homogénéité a depuis longtemps été attribuée à l'influence résiduelle de l'activité de Michel Colombe dans la région durant les dernières décennies du siècle bien que, pour Pierre Pradel, elle puisse, à l'inverse, être rapportée à une possible formation bourbonnaise du célèbre sculpteur. Différentes œuvres telles que la Vierge à l'Enfant ou le groupe de l'Education de l'Enfant (dit de Longvé) du Louvre illustrent assez clairement l'existence d'un courant stylistique plutôt cohérent. Les visages féminins s'inscrivent dans des ovales réguliers que dominent de larges fronts bombés ; les yeux sont en amande et les plissés forment un réseau souple et lourd dénué d'inutiles remous (sainte Catherine du musée Anne de Beaujeu à Moulins). Sous le règne d'Anne de France (1490-1510), la province produira plus tard des œuvres de grande valeur telles que la sainte Madeleine de Saint-Pierre de Montluçon ou les statues de sainte Anne, sainte Suzanne et saint Pierre, réalisées par Jean de Chartres pour la chapelle castrale de Chantelle et conservées au musée du Louvre, qui s'inscrivent bien dans la continuité de la sculpture bourbonnaise.

Le poids de Michel Colombe sur l'évolution de cette sculpture est patent. Son intervention à Moulins lors des cérémonies de l'entrée de Catherine d'Armagnac, seconde femme du duc Jean II, le 27 novembre 1484²⁷, a été souvent évoquée pour expliquer cette influence. Mais

avant même l'émergence de la figure de Michel Colombe, depuis les années vingt du siècle, les milieux bourbonnais et berruyers formaient déjà un creuset artistique d'une grande vitalité que devait encourager la présence intermittente d'une cour royale qui, bien qu'en exil, fournissait un volume important de commandes²⁸. En Bourbonnais et en Berry, se trouvent en effet différents vestiges sculptés illustrant les phénomènes de circulations artistiques le long de cette « voie royale de l'art français » qu'est devenue la Loire. Le groupe de la Charité de Saint-Martin réalisé pour la collégiale Saint-Martin d'Huriel, très certainement par Philippe Colombe, vers 1416-1420 présente des affinités avec la dernière scène évoquée des voussures de Saint-Pierre de Nantes, notamment dans le traitement du torse du pauvre ou les plis du long vêtement que partage le saint. Ce groupe est l'un des rares témoignages de l'activité de Philippe Colombe, père de Michel, sur lequel la documentation reste, par ailleurs, très lacunaire. Actif dans le Berry et aux franges du Bourbonnais dans les premières décennies du XVe siècle, on sait qu'il possédait une maison dans la paroisse Saint-Pierre le Puellier de Bourges jusqu'à sa mort, avant 1457²⁹. Bien qu'il ne puisse vraisemblablement être attribué à Philippe Colombe, un ange portant écu du musée Estève de Bourges³⁰, par les similitudes iconographiques et stylistiques frappantes qu'il entretient avec les anges des voussures nantaises, peut contribuer à éclairer les phénomènes de circulations d'ateliers le long du cours de la Loire. Le traitement de la chevelure en petits sillons vermiformes entremêlés, de l'amict torsadée ou des retombées de sa longue aube est en tout point semblable à celui des figures nantaises et renforcent le sentiment d'une provenance berrichonne des ateliers de Saint-Pierre de Nantes³¹.

A ce titre, la carrière de Michel Colombe, telle qu'elle se dessine derrière les brumes des pertes documentaires, paraît s'inscrire très logiquement dans le développement des arts au XVe siècle. Une origine berruyère incontestable, une possible formation bourbonnaise, une installation tourangelle et un chef d'œuvre nantais sont des jalons parfaitement cohérents avec la structure de la production sculptée de la période 1420-1480 telle qu'elle vient d'être évoquée. Lorsque, à partir de 1499, Anne de Bretagne envisage de faire réaliser un tombeau pour la dépouille de ses parents dans l'église des Carmes de Nantes, elle s'adresse assez naturellement (après qu'eut été approché le sculpteur Jérôme de Fiesole) à Michel Colombe³². Cette commande s'explique autant par la grande notoriété du sculpteur que par le fait qu'elle active des réseaux personnels et artistiques qu'on a vu fonctionner une grande partie du siècle.

Il n'est pas besoin d'insister ici sur les qualités éminentes du tombeau des Carmes qui lui ont valu son statut d'icône de l'art français. Paul Vitry puis Pierre Pradel, parmi tant d'autres, eurent des phrases qu'on pourra juger définitives sur les figures de vertus ou les angelots

soutenant les têtes des gisants de François II et Marguerite de Foix. La perfection de la facture, l'attention aux détails les plus étroits des costumes, le naturel des postures et des formes comme la profonde sérénité intérieure des visages au modelé délicat et subtil concourent bien à faire de la sculpture nantaise le sommet de l'art de Michel Colombe. Tous ces traits étaient déjà en germes à Solesmes, vers 1496 (pour lequel le nom du célèbre sculpteur fut fréquemment évoqué) mais se retrouvent surtout, à la génération suivante, dans les réalisations de Guillaume Regnault. Assistant de Michel depuis le milieu des années 1460 manifestement, ayant épousé sa nièce, Louise Colombe, Guillaume fut le plus direct héritier de l'œuvre du maître. Le tombeau de Louis de Poncher et de sa femme Roberte Legendre, réalisé à Tours pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris en 1421, ou la très belle Vierge à l'Enfant de l'Olivet qui lui est attribuée, (conservés ensemble au musée du Louvre) perpétuent dans le premier quart du XVIe siècle la dernière manière de l'art de Michel Colombe alors que, bientôt, le recentrage de la commande artistique autour du roi et de Paris ainsi que les innovations maniéristes de Fontainebleau ouvriront une nouvelle page de l'histoire de l'art en France.

¹ Paul Vitry signale bien qu'il n'a pas assisté lui-même au premier cycle de leçons de Courajod au Louvre, que leur publication par André Michel et Henry Lemonnier n'était, au moment où il écrivait, pas encore achevée (le second volume portant précisément sur ces questions ne devait paraître que cette même année 1901) mais qu'il eut communication de l'ensemble des papiers ayant servi à l'édition (Paul Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. XXIII).

² Michèle Lafabrie, « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie : Paul Vitry et son Michel Colombe (1901) », dans *Michel Colombe et son temps*, Jean-René Gaborit (dir.), actes du 124^e congrès des sociétés historiques et scientifiques, section Histoire de l'art et archéologie, tenu à Nantes du 19 au 26 avril 1999, Paris, éd. CTHS, 2001, pp. 127-146 ; p. 129.

³ Louis Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre (1887-1896)*, Paris, A. Picard, t. II, *Les origines de la Renaissance*, 1901, pp. 556-557.

⁴ Louis Courajod, *Les véritables origines de la Renaissance*, Sceaux, Charaire imp., [s.d.] (manifestement tiré à part de la *Gazette des Beaux-Arts*). « C'est ainsi qu'après avoir été, en quelque sorte enlevée à sa famille naturelle et légitime, la fille du Moyen Âge et du Nord de l'Europe a été baptisée italienne » (Louis Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance* (conférence donnée à l'occasion de l'exposition universelle de 1889), Paris, 1890, p. 33).

⁵ Eric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Critique. Stratégies de l'histoire de l'art*, mars 1996, n° 596, pp. 163-187.

⁶ Yves Babonnaux, *Le lit de la Loire. Etude d'hydrodynamique fluviale*, Paris, Bibl. nat. de France, 1970, p. 14.

⁷ Philippe Piercy, *La France. Le fait régional*, Paris, Hachette, 1997, p. 13.

⁸ « Le paysage de la Loire est, surtout dans le voisinage des villes, d'un grand effet et d'un grand style à cause de sa vaste et profonde ceinture de collines et de longues lignes horizontales des levées, des bancs de sables et des quais. Il y a dans ses perspectives, une combinaison harmonieuse et une note dominante de lignes horizontales qui calment et reposent l'esprit. » (Louis Courajod, *Les origines de la Renaissance...*, pp. 557-558 (septième leçon, 5 février 1890 « Le milieu tourangeau. Bourdichon »)).

⁹ *L'art de la vallée de la Loire du Moyen Âge à l'époque classique*, cat. expo. Nantes, Musée Dobrée (décembre 1974-février 1975), Nantes, 1974.

¹⁰ Jean-Yves Copy, *Art, société et politique au temps des ducs de Bretagne : les gisants haut-bretons*, Paris, 1986, p. 165 et sq..

¹¹ Abbé Gustave Esnault, « Le transept septentrional de la cathédrale du Mans », dans *Bulletin monumental*, 1879, pp. 63-79 ; p. 64. André Mussat, *La cathédrale du Mans*, Paris, Berger-Levrault, 1981

¹² Dès 1423, le chapitre prévoyait le moment où il devrait s'occuper de la charpente et de la couverture. Bien que nous n'en connaissions pas la date exacte, l'achèvement du bras nord du transept intervint très vraisemblablement peu de temps après, vers 1430.

¹³ Alfred de Champeaux et Paul Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry. Avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, Champion, 1894, pp. 75-87.

¹⁴ Thomas Rapin, *La façade de la cathédrale de Tours. Les campagnes du XVe siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Claude Andrault, Tours, université François Rabelais, 1997, pp. 94-95 (résumé à paraître dans le *Congrès Archéologique de France*).

¹⁵ Jean Maan, *Sancta et Metropolitana Ecclesiae Turonensis*, Tours, 1667, pp. 172 ; 176 ; 182. Thomas Rapin, *La façade de la cathédrale de Tours...*, pp. 116-117.

¹⁶ Bibliothèque municipale de Tours, ms. 1306 ; cité par le Dr. E. Giraudet, *Les artistes tourangeaux. Notes et documents inédits*, Tours, Rouillé-Ladevèze, 1885, p. 177.

¹⁷ Arch. nat., KK 64, publié dans Louis Douët d'Arcq, *Comptes de l'hôtel des rois de France aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Renouard, 1865, p. 365.

¹⁸ Paul Vitry, *Michel Colombe...*, p. 77.

¹⁹ Musée Dobrée, inv. 849-33-1. Nous ne possédons cependant aucune certitude sur sa datation et sa provenance (*Bois sculptés. L'art du bois du XIIIe au XIXe siècle*, exposition musée Dobrée, 4 oct. – 1^{er} déc. 1964, Dominique Costa (dir.), p. 29). Voir également : Paul Vitry, « Quelques bois sculptés de l'école tourangelle du XVe siècle », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1904/I, pp. 107-119.

²⁰ M. A. Gabeau, « Les œuvres d'art de l'abbaye de Fontaines-les-Blanches », dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1899 (cité par Paul Vitry, *Michel Colombe...*, p. 328-330).

²¹ *L'art de la vallée de la Loire du XVe siècle à l'époque classique*, exposition, Tours, musée des Beaux Arts, Angers, musée des Beaux Arts, février-juin 1975. Egalement Georges Duby, Xavier Barral-I-Altet et Sophie Guillot de Suduirault, *Histoire d'un art. La sculpture, le grand art du Moyen Âge du Ve au XVe siècle*, Paris, Skira, 1989, p. 284.

²² Bibl. nat., ms. fr. 247 et nouv. acq. fr. 21013, fol. 163 et 213 verso.

²³ Arch. nat., P. 1334/7, fol. 40v. ; cité par Françoise Robin, *La cours d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, p. 235.

²⁴ « Jacques Morel, sculpteur lyonnais (1417-1459) », dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 13^e session, 1889, pp. 622-651. Antérieurement : G. Guigue, « Jacques Morel, sculpteur de Montpellier », dans *Archives de l'art français*, t. IV, 1855-1856, pp. 313-320. On pourra consulter : André Leguai, « Jacques Morel et Antoine le Moiturier, disciples de Claus Sluter ? », dans *Actes des journées internationales Claus Sluter (septembre 1990)*, Dijon, association Claus Sluter, 1992, pp. 137-149.

²⁵ Monique Martin-Demezil, « La Sainte-Chapelle du château de Châteaudun », dans *Bulletin Monumental*, 1972, 130, II, pp. 120-125 ; Monique Chatenet, *Le château de Châteaudun*, Paris, 1999, pp. 15-19.

²⁶ Sophie Guillot de Suduiraut (« Les sculptures de l'ancienne abbaye de Ferrière-en-Gâtinais », dans *Michel Colombe et son temps*, Jean-René Gaborit (dir.), actes du 124^e congrès des sociétés historiques et scientifiques, section Histoire de l'art et archéologie, tenu à Nantes du 19 au 26 avril 1999, Paris, éd. CTHS, 2001, pp. 73-90 ; p. 87. Sur Jan Nude, voir W. Halsema-Kubes, G. Lemens, G. de Werd, *Adriaen Van Wessel. Een utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen*, exposition du Rijksmuseum d'Amsterdam (20 déc. 1980-15 mars 1981), Amsterdam, 1981, pp. 22-23. Voir également les rapprochements établis dans ce sens par Andrea Scheiding (*Les statues de la Sainte-Chapelle de Châteaudun*, mémoire de maîtrise, université Paris-IV (dir. Anne Prache), octobre 1987, pp. 89-96).

²⁷ Jacques Monicat et Bernard de Fournoux, *Chartes du Bourbonnais*, Moulins, 1952, n° 236, pp. 352-373.

²⁸ Sur ce point, voir Jean-Yves Ribault, « Recherches sur deux points d'histoire de l'art, à propos des relations artistiques entre le Berry et le Bourbonnais à la fin du Moyen Age », dans *Bulletin de la société d'émulation du Bourbonnais*, t. 53, 1967, pp. 313-322.

²⁹ Jean-Yves Ribault, « Les Colombes, une famille d'artistes à Bourges au XVe siècle », dans *Michel Colombe et son temps*, Jean-René Gaborit (dir.), actes du 124^e congrès des sociétés historiques et scientifiques, section Histoire de l'art et archéologie, tenu à Nantes du 19 au 26 avril 1999, Paris, éd. CTHS, 2001, pp. 14-26.

³⁰ Dépôt du musée du Berry, Inv. 863.5.1

³¹ Le petit priant de Jean II pour la Sainte-Chapelle de Bourbon l'Archambault, aujourd'hui conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore (Inv. 510), pourrait également être convoqué pour renforcer la conviction de l'existence de ces migrations artistiques est-ouest.

³² C'est également Michel Colombe qui sera chargé d'exécuter le tombeau de l'évêque Guillaume Gueguen (mort en 1506) dans la cathédrale dont seul l'enfeu subsiste aujourd'hui, dans la dernière chapelle méridionale de l'édifice.